

Agnieszka Fulińska

## „Takim był wiek Aleksandra, który zbieg rozmaitych okoliczności wywyższył nad inne...”

Historia i sztuka czasów Aleksandra Wielkiego  
w *Winkelmanie* Polskim Stanisława Kostki Potockiego

Ukazanie się w Dreźnie w 1764 r. dzieła Johanna Joachima Winckelmanna *Geschichte der Kunst des Altertums* uważane jest za przełomowy moment w dziejach nowożytnej archeologii. Jakkolwiek dziś jego metodologia i język są już głęboko przestarzałe, nie sposób przecenić rewolucji, jaką w XVIII w., w stuleciu radosnego, bezładnego kolekcjonerstwa i gabinetów osobliwości, wywołało dzieło starające się uporządkować wiedzę o „starożytnościach” wykopywanych spod ziemi i umieszczanych w gablotach przez zamożnych *dilettanti*. Pomimo całej archaiczności podejścia, a także rozlicznych błędów w kwestiach atrybucji i identyfikacji konkretnych dzieł sztuki, a nawet uwzględniania wśród oryginałów oczywistych falsyfikatów, nie sposób Winckelmannowi odmówić jednego: wskazania całej historycznej humanistyce, iż najprostszym i najefektywniejszym narzędziem porządkowania ogromnego materiału jej zainteresowań, którym jest kulturalne dziedzictwo ludzkości, jest chronologia. Co ciekawe, to podstawowe narzędzie, jakie niemiecki uczyony zaproponował naukom o starożytnościach, sygnalizowało również potężny ferment, który w myśli europejskiej miał się z całą siłą objawić dopiero sto lat później, tym razem za pośrednictwem nauk przyrodniczych – a mianowicie ewolucjonizm. Winckelmann postrzegał cywilizację, kulturę jako byt organiczny, złożony, podlegający prawidłom rozwoju – może wciąż bardziej osobniczego niż gatunkowego, ale rozwoju, w którym można doszukiwać się faz dziecięcych poszukiwań, wzrostu, dojrzałości i schyłku. Jakkolwiek naiwne mogą wydawać się dziś takie proste porównania i modele, ich dziedzictwa nie da się całkowicie odrzucić, ponieważ nie utraciły swojej zdolności porządkującej i opisowej, która stanowi podstawę każdej bardziej dogłębnej analizy i syntezy.

Pamiętać też warto, iż to Winckelmann jako pierwszy starał się łączyć na większą skalę obserwację zachowanych dzieł sztuki ze świadectwami starożytnych pisarzy, zwracając uwagę nie tylko na kluczowe dziś dla historyka sztuki antycznej rozdziały *Historii naturalnej* Pliniusza Starszego, ale także na wzmianki u innych autorów, nie zajmujących się przede wszystkim sztuką. Jako pierwszy w dziejach historii sztuki podjął też Winckelmann próbę opisanie stylu poszczególnych artystów poprzez analizę drobnych szczegółów i ich przemian: charakterystycznego

ukształtowania detali przedstawienia ciała ludzkiego, ubrania, proporcji. Jakkolwiek jego wnioski i ustalenia chronologiczne bywają nierzadko błędne, metoda ta do dziś stanowi nierzadko podstawę atrybucji konkretnych zabytków znanym twórcom.

Dzieło Winckelmanna jest również wytworem swojej epoki – klasycyzmu – pod względem ideowym. Za najwyższy cel sztuki uznaje dążenie do piękna, uzyskania doskonałych proporcji, idealnych obrazów stanowiących odbicie tego, co najdoskonalsze w naturze, nawet jeśli oznacza to rezygnację z realizmu. *Mimesis* klasycystyczna kieruje się ku wiernemu odtwarzaniu natury, ale jest to natura w swoim wyidealizowanym kształcie – paradoksalnie bliska Arystotelesowskiemu uniwersalizmowi prawdopodobieństwa przeciwstawionemu konkretom narracji historycznej<sup>1</sup>. Takie postrzeganie doskonałości i piękna stanowiących ostateczne dążenie artysty wpływa oczywiście na wartościowanie sztuki – Winckelmannowska *Nachahmung* ma za zadanie tworzyć idealne naśladownictwa, a nie dokładne kopie, stąd dziwaczne niekiedy z naszego punktu widzenia oceny poszczególnych dzieł znanych autorowi, zwłaszcza kopii rzymskich. Winckelmann jest ponadto odpowiedzialny za potoczne przekonanie, że grecki klasycyzm – głównie V wieku p.n.e. – jest najdoskonalszym osiągnięciem w dziejach sztuki europejskiej; również z jego uwag przynajmniej po części wywodzi się historyczny czy historyzoficzny mit, że Ateny Peryklesa wraz z ich osławioną wolnością stanowią najwyższe osiągnięcie cywilizacyjne ludzkości – przekonanie, które wciąż przemożnie wpływa na nasze postrzeganie dziejów i kultury tej epoki.

Najważniejsze dzieło Winckelmanna zostało szybko przetłumaczone na języki: francuski, angielski i włoski. Pół wieku później ukazała się również jego polska wersja<sup>2</sup> – stanowiąca jednak coś więcej niż tylko tłumaczenie, dokonane zresztą nie z oryginału, ale z przekładu francuskiego pióra Michaela Hubera z 1781 roku. Stanisław Kostka Potocki, który zaadaptował dzieło Winckelmanna na polskim gruncie, sam był kolekcjonerem i badaczem starożytności, oświeceniowym erudytą i człowiekiem o niejednokrotnie nowoczesnych, nawet jak na swoje czasy, poglądach, a także właścicielem jednego z najbogatszych zbiorów waz greckich w ówczesnej Europie. Sam ponadto prowadził wykopaliska, głównie na terenie Italii, które wprawdzie dziś określone zostałyby mianem rabunkowych – chodziło głównie o pozyskanie kolejnych naczyń do kolekcji z pominięciem ich kontekstu – ale towarzyszyły im również próby dokumentacyjne; niestety większość przechowywanych w Wilanowie rysunków, katalogów i planów sporządzonych na zamówienie Potockiego przez jego współpracowników uległa zniszczeniu w czasie II wojny światowej<sup>3</sup>. O tym jednak, że autor polskiego przekładu przełomowego

<sup>1</sup> Arystoteles, *Poetyka*, 1451b.

<sup>2</sup> Na temat wcześniejszej recepcji dzieła Winckelmanna w Polsce zob. T. Namowicz, *Johann Joachim Winckelmann und der Aufklärungsklassizismus in Polen*, Stendal 1976, S. 17-19.

<sup>3</sup> J. A. Ostrowski, J. Śliwa, *Stanisław Kostka Potocki i jego dzieło*, [w:] S. K. Potocki, *O sztuce u dawnych, czyli Winkelman Polski*, cz. 1, oprac. J. A. Ostrowski, J. Śliwa, Warszawa 1992, s. XXI-XXII.

działa Winckelmannna potrafił również myśleć o archeologii nowocześnie i oryginalnie pod względem metodologicznym, świadczy jego praca nad rekonstrukcją willi Pliniusza Młodszego (Villa Laurentina): z jednej strony mamy tu do czynienia z typowo osiemnastowiecznym odtwarzaniem dekoracji architektonicznej pomimo braku przesłanek w materiale archeologicznym, z drugiej – z bardzo rzetelnym podejściem zarówno do tekstu źródłowego, jakim jest list samego Pliniusza ze wzmianką o architekturze willi, jak i do dokumentacji rysunkowej prac na jej terenie<sup>4</sup>. Potocki dysponował zatem wiedzą i warsztatem pozwalającymi mu na podjęcie dialogu z oryginałem, skorygowanie pewnych błędów i uzupełnienie wiedzy sprzed półwiecza nowszymi ustaleniami.

O *sztuce u dawnych, czyli Winkelman Polski* został opatrzone komentarzami tłumacza wynikającymi z jego własnych dociekań i doświadczeń z antycznymi zabytkami, stając się dziełem po części autonomicznym wobec oryginału. Oprócz przedmowy o pochodzeniu i znaczeniu cywilizacyjnym sztuki, wstępu, w którym podjął się dyskusji z tezami Winckelmannna (między innymi z gloryfikacją wolności jako głównego czynnika umożliwiającego powstawanie sztuk; Potocki zwraca w tym kontekście uwagę również na takie aspekty jak np. dobrobyt), a także z jego „nadmialem erudycji i przesadnym entuzjazmem”<sup>5</sup>, oraz biografii autora *Geschichte der Kunst des Altertums*, Potocki dodał rozdział zawierający historyzoficzne rozważania o pochodzeniu sztuk (rozdział I pierwszej części<sup>6</sup>), jednocześnie zdecydowanie zmienił układ całości, rozwijając między innymi rozdziały poświęcone sztuce spoza bezpośredniego kręgu kultur klasycznych (rozdziały II-V). Oryginalnym wkładem Potockiego jest rozdział XXVII w trzeciej części, zatytułowany *O wynalazkach figur bogów u dawnych*, w którym autor stara się zastosować naukową metodę do badania rozwoju ikonografii, dając jednocześnie wyraz swoim klasycystycznym przyzwyczajeniom, kiedy wywodzi typy przedstawień od rzeźbiarzy uznanych za najwybitniejszych w swojej epoce. Oświeceniowego ducha czuć z kolei w próbach naukowego objaśniania zjawisk cywilizacyjnych na przykład wpływami klimatu, od Winckelmannna z kolei zaczerpnął Potocki – i twórczo przetworzył – ideę kultury jako organizmu<sup>7</sup>. Własne zainteresowania architektoniczne skłoniły zapewne Potockiego do poszerzenia zakresu dzieła również o kwestie związane z budownictwem starożytnym, zasadniczo pomijane w niemieckim oryginale, który sam Potocki krytykuje w przedmowie

<sup>4</sup> K. Michałowski, *Stanisław Kostka Potocki jako archeolog*, „Rocznik Historii Sztuki” T. 1, 1956, s. 502-503.

<sup>5</sup> M. L. Bernhard, „O sztuce u dawnych, czyli Winkelman Polski” *Stanisława Kostki Potockiego*, „Rocznik Historii Sztuki” T. 1, 1956, s. 517.

<sup>6</sup> Korzystam z wydania: S. K. Potocki, *op. cit.*, t. 1-4. Podawana dalej w nawiasach numeracja stron dla cytatów odnosi się do tej edycji. Odniesienia do tekstu oryginału niemieckiego według wydania w wersji elektronicznej: J. J. Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums*, Berlin 2003, e-book edition, version 1.1.

<sup>7</sup> J. Starzyński, *Stanisław Kostka Potocki jako historyk i teoretyk sztuki*, „Rocznik Historii Sztuki” T. 1, 1956, s. 427; T. Namowicz, *op. cit.*, s. 24-26.

za wyłączenie niemal zajęcie się „snycerstwem” czyli rzeźbą (I, 15). Jest zatem *Winkelman Polski* dziełem pełniejszym od pierwowzoru, dojrzalszym i oprócz nowatorskiej w owym czasie perspektywy metodologicznej zawierającym również twórczą krytykę poprzednika, świadczącą o wielkim potencjale intelektualnym autora. Potocki zamierzał zostać także „polskim Vasarim”, ale projekt napisania dziejów sztuki nowożytnej, zatytułowanych analogicznie *O sztuce u dzisiejszych*, nie został niestety zrealizowany<sup>8</sup>. Dzieło to miało zapewne w zamierzeniu stanowić bezpośrednią kontynuację *Winkelmana Polskiego*, którego – znów w odróżnieniu od oryginału – Potocki rozszerzył o uwagi na temat sztuki późnego antyku i Bizancjum aż do XV w.

Dzieło Potockiego ukazało się drukiem w 1815 r. – w tym samym roku, w którym popełnił samobójstwo jego daleki krewny i powinowaty (obaj byli ożenieni z rodzonymi siostrami, córkami księżnej Izabeli z Czartoryskich Lubomirskiej), Jan Nepomucen Potocki – pisarz, podróżnik i archeolog-amator, którego zasługi na polu archeologii jako takiej są być może nawet znaczniejsze ze względu na badania terenów nadczarnomorskich. Przywołujemy to nazwisko nie bez powodu – jego *Rękopis znaleziony w Saragossie* (powstający wedle ustaleń biografów obu Potockich mniej więcej w tym samym czasie co *O sztuce u dawnych*) stoi na pograniczu oświecenia i romantyzmu, kpiąc na równi z obu mód intelektualnych, ale – w przeciwieństwie do dzieła Stanisława Kostki – dostrzegając ten wielki ferment estetyczno-intelektualny, który miał zawładnąć wyobraźnią Europy na pół wieku. W przedmowie do *Winkelmana Polskiego* Stanisław Potocki pisał: „Sztuka nie jest czem innym, tylko naśladowaniem natury. Wszak nie wolno myśli człowieka przejść za jej granice ani imaginacji wyobrazić mu rzeczy, której by ona wzorem nie była” (I, 12). Te słowa, wraz z licznymi uwagami na temat utylitaryzmu sztuki – oraz jej ewolucyjnego rozwoju, od zastosowań czysto użytkowych po dzieła wytwarzane dla przyjemności i ozdoby („Potrzeba wynalazła sztuki, ugruntowało je doświadczenie, wydoskonał geniusz. Były więc sztuki rzemiosłami, nim się sztukami stały. Przemysł ludzki, łącząc do ich użyteczności ozdobę, zadosyć uczynił potrzebom smaku naszego, wprzód opatrzywszy potrzeby ciała...” [I, 11]) – są z gruntu klasycystyczne i oświeceniowe<sup>9</sup>. Podobnie ogólny zamysł dzieła: zwłaszcza w jego szerokim propagowaniu widzi Potocki przede wszystkim zadanie szerzenia wiedzy, którą uważa za jedną z wartości nadrzędnych. Autor *Winkelmana Polskiego* wydaje się natomiast zupełnie nie dostrzegać pojawienia się romantyzmu na intelektualno-estetycznej arenie, o czym świadczy również przytaczane przez wszystkie opracowania jego dzieła pominięcie tzw. marmurów Elgina, których historia była znana w Europie, o których wywozie do Anglii wyrażał się krytycznie Byron<sup>10</sup>, a John Keats poświęcił im piękny wiersz.

<sup>8</sup> T. Mańkowski, *Mecenat artystyczny Stanisława Augusta*, oprac. Z. Prószyńska, Warszawa 1976, s. 150-156.

<sup>9</sup> Por. T. Mańkowski, *op. cit.*, s. 147.

<sup>10</sup> M. L. Bernhard, „*O sztuce u dawnych, czyli Winkelman Polski*”..., s. 518.

Pomimo tych deklaracji i założeń programowych, w których utylitaryzm i dydaktyzm wybijają się na plan pierwszy (co nie powinno dziwić: Potocki był jednym z inicjatorów Towarzystwa Warszawskiego Przyjaciół Nauk, a w latach 1815-1820 piastował urząd ministra Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego), tekst *Winkelmana Polskiego* jest zaskakująco wolny od moralizatorstwa, unika też Potocki tworzenia łatwych analogii pomiędzy dziejami i oceną cywilizacyjną epok dawnych a sytuacją, w jakiej powstaje jego dzieło. Z tego właśnie powodu szczególnie interesujący jest jego stosunek do historii Grecji w IV w. Okres ten, zwany dziś późnoklasycznym, a przez Winckelmana określony jako czas „stylu pięknego” (*der schöne Stil*), w dziele oryginalnym został podzielony między dwa rozdziały: *Die Zeit nach dem Peloponnesischen Kriege* (obejmujący w założeniu większą część IV w.; tu mylnie została przypisana m.in. *Grupa Laokoona*) i *Die Epoche von Alexander dem Großen bis zu Julius Cäsar*, czyli *de facto* druga połowa IV w. i cały hellenizm<sup>11</sup>. Winckelmann zalicza sztukę IV w. do najdoskonalszych osiągnięć Grecji, a Praksytelesa i Lizypa wymienia wśród najznakomitszych twórców rzeźby greckiej. Potocki zmienia nieco układ rozdziałów, XXV tytułując *O sztuce od wieku Fidiasza aż do Aleksandra Wielkiego*, w XXVI zaś wyróżniając sztukę „pod panowaniem Aleksandra”, by dopiero w rozdziale XXVIII pisać *O sztuce po śmierci Aleksandra aż do upadku wolności u Greków*.

Już same tytuły rozdziałów wskazują, iż Potocki „periodyzuje” dzieje Grecji zupełnie inaczej, niż uczynią to niewiele później romantycy, a zwłaszcza Juliusz Słowacki w *Grobie Agamemnona* – to nie bitwa pod Cheroneą jest dla niego symbolem „utrąty wolności” przez Greków, ale dopiero podbój rzymski. Być może decydujący jest tu, oprócz tradycji oświeceniowej, brak ukształtowanego dopiero przez zaangażowanie i śmierć Lorda Byrona mitu niepodległej Grecji jako pewnej duchowej całości uznającej polityczne i kulturalne przewodnictwo Aten. W ocenie wydarzeń historycznych połowy IV w. słychać u Potockiego echo retoryki Demostenesa („Grecy, a nad innych Ateńczykowie, wycieńczeni domowymi wojnami, wytrwać nie zdołali obłudzie i potędze Filipa. Pochlebiali oni sobie, że śmierć jego przywróci im wolność, lecz zmienili tylko pana” [III, 39]), ale nie ma ono jeszcze w sobie tego patriotycznego patosu, który pojawi się w tym kontekście u Słowackiego:

Na Termopilach? – Nie, na Cheronei  
Trzeba się memu załamać koniowi;  
Bo jestem z kraju, gdzie widmo nadziei  
Dla mało wiernych serc – podobne snowi.  
Więc jeśli koń mój w biegu się przestraszy,  
To tej mogiły, co równa jest – naszej...<sup>12</sup>

<sup>11</sup> Termin ten nie funkcjonował jeszcze, kiedy Potocki pisał swoje dzieło; por. J. A. Ostrowski, J. Śliwa, *op. cit.*, s. XVI.

<sup>12</sup> J. Słowacki, *Grób Agamemnona*, XI.

Demostenes pojawia się w omawianym rozdziale jako drugi – obok samego Aleksandra – główny „bohater” sztuki czwartowiecznej; ostatnie akapity *O sztuce pod panowaniem Aleksandra* oraz długi przypis oznaczony literą C poświęcone są domniemanym portretom mówcy, zawierając ciekawe skądinąd uwagi dotyczące atrybucji, wskazujące, iż Potocki zdawał sobie sprawę z niebezpieczeństwa związanego z próbami identyfikacji na podstawie jedynie inskrypcji na zachowanych rzeźbach:

Wszelako mielibyśmy niedokładne wyobrażenie rysów twarzy jego, gdyby lawy herkulańskie nie były nam przywróciły dwa małe popiersia tego wielkiego człowieka, z których mniejsze nosi imię jego; te dwie głowy brodate, nie mając żadnego podobieństwa z popiersiem bez brody, oznaczonym imieniem jego, co w Hiszpanii znalezionem było; mniemać zatem wypada, iż ona innego jakiego wyobraża Demostenesa (III, 56).

Nie jest to jednak myśl oryginalna, ale jedynie mocniejsze sformułowanie tezy Winckelmanna, który również, wspominając o tych trzech rzeźbach, podejmuje dyskusję ze swoimi z kolei poprzednikami:

Bei Gelegenheit erinnere ich, daß der ehemals in Spanien zu Taragona gefundene Kopf mit dem Namen Demosthenes, welchen Fulvius Ursinus und Bellori nebst andern für das Bild des berühmten Redners aus dieser Zeit halten, eine andere Person vorstellen müsse. Denn zwei schöne Brustbilder in Erz, aber kleiner als die Natur, und das kleinste mit dem untergesetzten Namen Demosthenes, welches nebst den Bildern anderer berühmter Männer im Herculano gefunden ist, haben einen Bart, und jener Kopf, welcher diesem gar nicht ähnlich ist, hat das Kinn glatt; jene Köpfe sind also das wahre Bild des Redners<sup>13</sup>.

Główny trzon refleksji Potockiego w omawianym rozdziale stanowi przemieszanie stereotypowych wyobrażeń o najwyższej doskonałości klasycznych Aten („talenta, które dotąd winny były swój zaszczyt uczuciom wolności” [III, 39]) z błyskotliwymi obserwacjami, które nawet w świetle najnowszych wyobrażeń o omawianych epokach nie straciły całkiem aktualności („odtąd nie znały innego zachęcenia jak hojności i zbytku” [III, 39]). Jakkolwiek trudno się zgodzić z twierdzeniem, że kulturę epoki hellenistycznej kształtowało wyłącznie zdobyte na Wschodzie bogactwo i związane z nim zbytek i rozleniwienie (zapowiedziane przez Potockiego już w opisie zgnęśnienia Greków podczas wyprawy perskiej: „Aleksander, nienasycony zwycięstw, coraz za nowymi ubiegając się zdobyciami, a Antypater, w nieprzytomności jego rządca Macedonii, obaj radzi Greków spokojnemi widzieli, którym po ruinie Tebów żadnej prawie nie dali nieukontentowania przyczyny. Na łonie tej pozornej swobody poddali się Grecy przyrodzonej swojej do próżnowania i zabaw skłonności” [III, 40]), tak ogólnie uwaga, że zmiana ustroju politycznego w przeważającej części świata greckiego oraz związana

<sup>13</sup> J. J. Winckelmann, *op. cit.*, S. 280.

z tym zmiana patronatu nad kulturą oddziaływała na sztukę, jest bardzo przenikliwa („jak tylko konstytucja ludu tego inszą wzięła postać, od tej chwili zmienić się i stosunki sztuki musiały” [III, 39]).

Pomimo wspomnianego, Demostenesowego z ducha stosunku do dokonania Filipa Macedońskiego oraz jego następcy, a także wynikającego zapewne z zapamiętania w klasyczne Ateny, wyraźnego opowiedzenia się po stronie Demostenesa w jego sporze z Ajschinesem, dotyczącym polityki wobec Macedonii (III, 60-62), Potocki potrafi oddać Aleksandrowi również sprawiedliwość, za Plutarchem powtarzając opinię o jego umiłowaniu dla sztuk i dobrym guście: „Plutarch przypisuje blask sztuki za czasów Aleksandra wspaniałości i wyborności smaku jego” (III, 39). Ta ostatnia cecha znalazła zapewne szczególne uznanie w oczach Potockiego, który w dobrym smaku upatrywał cnotę artysty i krytyka<sup>14</sup>, a więc tym bardziej mecenasu sztuk. Do zagadnienia tego autor *Winkelmanna Polskiego* powróci pod koniec omawianego rozdziału, wypowiadając się o Aleksandrze w duchu niemalże Plutarchowej moralistyki (być może zresztą po części przynajmniej za lekturą *De Fortuna Alexandri*):

Opiekun talentów, szedł on za popędem własnego jenuzsu, wspierając sztuki i obdarzając dobrodziejstw ludzi znakomitych. Chwała ta jemu własna, i której on z nikim nie dzieli, może by szacowniejszą w oczach ludzi była, niż wszystkie jego zdobycia, gdyby niewiedzeni fałszywym blaskiem w tem prawdziwą sławę pokładali, co szczęście narodu ludzkiego, nie co niedołą stanowi (III, 54).

Większość rozdziału *O sztuce pod panowaniem Aleksandra* zajmują omówienia poszczególnych twórców i ich dzieł, w których zdarzają się pomyłki, po części wynikające z niedostatecznego stanu ówczesnej wiedzy, po części zaś z bezkrytycznego powtarzania opinii Winckelmanna (np. wspomniane już datowanie *Grupy Laokoona* na IV w., błędna atrybucja egineckiego malowidła Lizypowi; niezgodna z Pliniuszem, na którym większość opisów dzieł sztuki jest oparta, liczba rzeźb wykonanych jakoby przez Lizypa: Pliniusz podaje 1500, podczas gdy Potocki za Winckelmannem – 610; zaskakujące – zwłaszcza u człowieka wychowanego w duchu klasycyzmu – jest również nazwanie Afrodyty Anadyomene Wenerą Endymione). Dobór omawianego materiału może się wydawać dziwny – połowę objętości poświęcił Potocki malarstwu, uzasadniając to między innymi chęcią pokazania, że jakkolwiek „szczątki malowań dawnych, do nas doszły, słabą są nader w tym rodzaju sztuki dawnych wskazówką, porównaną ze świadectwem o niej tylu starożytnych pisarzy” (III, 48), to „dawnym nie zbywało na żadnym malowania udziale” (III, 51). Informacje o monumentalnym malarstwie greckim, zaczerpnięte głównie z XXXV rozdziału *Historii naturalnej* Pliniusza, pozwalają także Potockiemu dokonać porównań ze sztuką czasów mu współczesnych; popularność enkaustyki (mylnie zresztą zinterpretowaną; zob. III, 64, przypis 15)

<sup>14</sup> Z. Libera, Stanisław Kostka Potocki jako pisarz i krytyk literacki, „Rocznik Historii Sztuki” T. 1, 1956, s. 439.

przyrównuje do popularności obrazów olejnych z przełomu XVIII i XIX w., a pisząc, iż w starożytności nierzadko przedkładano miniatury malarskie nad dzieła monumentalne, dodaje: „Jak się to i za dni naszych dość pospolicie trafia; kiedy małe malowania szkoły holenderskiej drożej się przepłacają niż najszczytniejsze szkoły włoskiej płody” (III, 50).

Położenie dużego nacisku na omówienie za Pliniuszem malarstwa można złożyć na karb praktycznej nieobecności tej dziedziny sztuki u Winckelmanna, aczkolwiek umieszczenie wszystkich przytaczanych artystów w czasach „panowania Aleksandra” może świadczyć o nie do końca przemyślanym podejściu do tego zagadnienia; chociażby pochodzący z Macedonii Pamfilos, jeden z najwybitniejszych przedstawicieli szkoły sykiońskiej i nauczyciel Apellesa, działał w pierwszej połowie IV w., podczas gdy twórczość Perseusza, ucznia Apellesa, należy już do czasów po śmierci Aleksandra.

Mniej miejsca poświęca Potocki rzeźbie, potraktowanej dość wybiórczo. Omawia pokrótce sylwetkę Lizypa, wśród jego dzieł wymieniając jednak jedynie grupę znaną jako *Turma Alexandri*, czyli *Oddział Aleksandra*: zbiorowy pomnik towarzyszy Aleksandra poległych nad Granikiem (niekonsekwentnie w dwóch miejscach podając liczby – 21 i 25 – posągów konnych), umieszczony w świątyni Zeusa Olimpijskiego w Dionie, a następnie po podboju Macedonii przez Rzymian wystawiony w Portyku Metellusa (późniejszym Portyku Oktawii)<sup>15</sup>. Zwraca ponadto uwagę na kontrowersję wokół atrybucji brązowych koni z bazyliki weneckiej (III, 41), podważa też autorstwo kolosalnego posągu Heraklesa z Florencji<sup>16</sup>, uważanego dziś za kopię brązowej rzeźby Lizypa, wykonanej dla jego rodzinnego Sykionu (IV, 185)<sup>17</sup>. Argumenty, na jakie się w tym ostatnim przypadku powołuje („Dwie przyczyny jasno obłudę dowodzą, milczenie dawnych o dziełach jego z marmuru, a więcej jeszcze praca tej statui niegodna mistrza takiego” [III, 41]), świadczą z jednej strony o krytycznym stosunku do oglądanych zabytków, z drugiej jednak pokazują, że dla Potockiego nie istnieje zagadnienie kopii rzymskich, a podstawą atrybucji nierzadko pozostaje subiektywny osąd artystycznej wartości danego dzieła.

Szczególnie dobitnie uwidocznia się to w przypadku *Grupy Laokoona*<sup>18</sup>, której z całej rzeźby poświęca Potocki najwięcej miejsca – niestety, jak już było podkreślane, mylnie przypisując ją epoce Aleksandra. O datowaniu zadecydowała tu wyłącznie wspomniana wyżej subiektywna ocena, co więcej, rzeźba została uznana dość bezrefleksyjnie za oryginał: „Po utracie tylu dzieł sztuki wieku doskonałości pomnik jej najdroższy, który nam całkowicie pozostaje, jest Laokoona. Nie mamy

<sup>15</sup> Grupa ta nie zachowała się, za możliwe odbicie posągu Aleksandra uważa się brązową figurkę z Neapolu; Museo Archeologico Nazionale, nr inw. 4996.

<sup>16</sup> Palazzo Pitti, Cortile, bez nr inw. Na cokole posągu zachował się podpis identyfikujący autora oryginału jako Lizypa, niemniej sam posąg uważany jest za dzieło znanego kopisty Glykona; zob. *Lisippo. L'arte e la fortuna*, ed. P. Moreno, Firenze 1995, p. 243.

<sup>17</sup> Por. M. L. Bernhard, *Sztuka grecka IV w. p.n.e.*, Warszawa 1974, s. 375.

<sup>18</sup> Musei Vaticani, Museo Pio-Clementino, nr inw. 1059, 1064, 1067.



atoli innej przyczyny przypisowania go wiekowi Aleksandra, jak jego wyborność” (III, 41). Za dzieło wybitne uznaje rzeźbę Agesandrosa, Polidorosa i Atenodoro-  
sa już Pliniusz<sup>19</sup>, na którego zresztą powołuje się Potocki, ale rzymski autor nie wspomina o wieku *Laokoona*; Winckelmann sytuuje grupę w „okresie po wojnie peloponeskiej”, nie podając powodów takiego datowania<sup>20</sup> – dopiero Potocki łączy doskonałość dzieła z epoką, którą uważa za szczególnie obfitującą w talenty. Długi *passus* zawiera niepozbowiony wartości literackiej, choć oparty po części na uwagach Winckelmanna, opis dynamiki i ekspresji grupy:

Wystawia nam Laokoon widowisko natury pogrążonej w najżywszej boleści, pod postacią człowieka, co gromadzi przeciw niej wszystkie siły duszy swojej, kiedy cierpienie natęża mięśnie i ściąga nerwy jego, jaśnieje umysł uzbrojony stałością, wyrity na pomarszczonem wiekiem czele; pierś jego przyduszona oddechem ścisnionym i przez srogi obarczona przymus, wznosi się z ciężkością, by zawrzeć w sobie i zamknąć boleść, co ją dręczy... Miłość ojcowska Laokoona widzieć się daje w wejrzeniu jego; litość osiadła na powiekach na kształt ciemnej chmury... Próżno szuka Laokoon ratunku nieszczęściu swojemu, próżnie wysila wszystkie części ciała, obarcza go moc wyższa dziwotworu, co krępując Laokoona i dzieci jego ogromnemi obwodami swojemi, związku i tragicznej piękności dodaje temu naczelnemu sztuki pomnikowi (III, 44-45).

Jakkolwiek Potocki zdaje się zauważać najważniejsze cechy stylistyczne *Laokoona*, podobnie jak jego poprzednik nie jest skłonny łączyć ich z tendencjami panującymi w hellenizmie, nie przykłada bowiem wagi do próby ustalenia chronologii omawianych dzieł na podstawie ich stylu.

Do opisu dodaje Potocki nieobecne u Winckelmanna informacje dotyczące rekonstrukcji dzieła w okresie renesansu, podchodząc do nich z większym krytycyzmem niż do samej rzeźby: „To ramię [prawe – A. F.], opasane dwoma wężami, zginałoby się ponad głowę Laokoona, gdyby na swoim miejscu umieszczonem było; przeciwnie Bernini wyciągnął go ubocznie ku górze, aby głowę wolną i niezaplonioną żadną inną częścią ciała zostawił” (III, 43).

Spora część rozdziału dotyczy portretów samego Aleksandra – tu *Winkelman Polski* opiera się nie tyle na pierwowzorze, który traktuje to zagadnienie dość zdawkowo, ale w większym stopniu na *Ikonografii greckiej* Ennia Quirina Viscontiego, wydanej po raz pierwszy w 1808 r., a konkretnie na tomie drugim, poświęconym portretom władców; w autorskim komentarzu B (III, 59-60) Potocki przytacza nawet obszerne fragmenty tego dzieła w przekładzie polskim, co stanowi niezwykle cenny dodatek do książki. Na początku omawianego rozdziału wzmiankuje świadectwa starożytnych pisarzy o trzech „nadwornych artystach”: Apellesie dla malarstwa, Pyrgotelesie dla gliptyki i Lizypie dla rzeźby brązowej<sup>21</sup>,

<sup>19</sup> Pliniusz, *Historia naturalna*, XXXVI, 37.

<sup>20</sup> J. J. Winckelmann, *op. cit.*, s. 276-278.

<sup>21</sup> Por. Pliniusz, *Historia naturalna*, VII, 57.

zadając jednocześnie pytanie o to, kto miałby być oficjalnym portrecistą w marmurze (III, 55) – pytanie najwyraźniej spowodowane zachowaniem wyłącznie marmurowych kopii rzymskich, na co, jak już wspomniano, autor *Winkelmana Polskiego* nie zwraca uwagi, w związku z czym upatruje w rzeźbach wykonanych w tym materiale osobną kategorię portretów<sup>22</sup>. Jeden akapit rozdziału omawia postać i twórczość Pyrgoteles, nadwornego rytownika Aleksandra. Przypisywanie temu artyście konkretnych gemm (i ewentualnie monet, ale Potocki nie porusza w ogóle kwestii numizmatów ostatnich Argeadów, wprowadzając zagadnienia „medali” dopiero w rozdziale *O sztuce po śmierci Aleksandra*<sup>23</sup>) do dziś budzi emocje i kontrowersje<sup>24</sup> i również Potocki jest ostrożny w uznawaniu ich autentyczności, nawet w przypadku gemm zaopatrzonych w inskrypcje (III, 45). Sam zresztą był znawcą i kolekcjonerem gliptyki i szczyił się umiejętnością rozpoznawania późniejszych falsyfikatów, o czym świadczyć może autobiograficzna anegdota przytoczona w dedykacji *Winkelmana Polskiego* (I, 5).

Interesującą uwagą, niestety nieznajdującą rozwinięcia, jest stwierdzenie – na marginesie wyliczania gemm przypisywanych Pyrgotelesowi – iż „głowa ta raczej Herkulesa niż Aleksandra przypomina; do tego jest ona lwią skórą okryta, co się nigdy na głowach rycerza tego nie znajduje” (III, 45). Tak katégoryczna opinia wymagałaby komentarza, zwłaszcza że Aleksander w skalepie lwa na wzór Heraklesa znany był zarówno z antycznych gemm, jak i rycin nowożytnych; również, jak już zostało wspomniane, wizerunki monetarne na jego drachmach i tetradrachmach są dyskutowane jako być może posiadające cechy portretowe. Na obronę Potockiego trzeba jednak nadmienić, że znaleziska rzeźb, których identyfikacja wskazuje na Aleksandra jako Heraklesa, podobnie jak skarbów z Tarsu i Abukir ze słynnymi wizerunkami Argeadów z czasów dynastii Sewerów, są późniejsze. Żałować jedynie należy, iż autor *Winkelmana Polskiego* nie poświęcił ani akapitu monetom Aleksandra, stanowiłoby to bowiem interesujący wkład w dzieje interpretacji wizerunków na nich umieszczonych.

„Niepodobna dowieść, że wizerunki Aleksandra są dziełami wieku jego ani też nic pewnego o ich mistrzach powiedzieć” – pisze Potocki (III, 54). Za portrety króla uznaje zaledwie kilka rzeźb, w tym dwie wymienione również przez

<sup>22</sup> Jakby na ironię marmurowa głowa z Aten uważana jest dość powszechnie za prawdopodobnie oryginalne dzieło Leocharesa i portret młodego Aleksandra, być może jedyny powstały za jego życia w oficjalnym kręgu dworskim, dochowany do naszych czasów (Muzeum Akropolis Ateńskiej, nr inw. 1331; por. M. L. Bernhard, *Sztuka grecka...*, s. 395-396).

<sup>23</sup> Winckelmann wystawia monetom Filipa i Aleksandra niezwykle wysokie świadectwo: „Außer diesem schönsten und großen Werke der höchsten Zeit der Kunst lebt dieselbe in den Münzen Königs Philippus von Mazedonien, Alexanders des Großen und dessen nächsten Nachfolger: der sitzende Jupiter auf Alexanders Münzen in Silber kann uns ein Bild geben von dem olympischen Jupiter des Phidias; soviel Göttlichkeit ist auch in die kleinen Züge seines Gesichts gelegt, und die Arbeit ist zur höchsten Feinheit getrieben” (i d e m, *op. cit.*, S. 279).

<sup>24</sup> Zob. np. A. R. Bellinger, *Essays on the Coinage of Alexander the Great*, New York 1979, p. 14-18; J. J. Pollitt, *Art in the Hellenistic Age*, Cambridge 1986, p. 25-26.

Winckelmann<sup>25</sup>; są to popiersia z galerii Uffizzi we Florencji (tzw. *Umierający Aleksander*, nr inw. 338) i Muzeów Kapitolińskich (*Aleksander-Helios*, nr inw. 723), a także nieuwzględniona przez opracowanie Winckelmannna głowa z kolekcji królowej szwedzkiej – Krystyny, za czasów Potockiego znajdująca się w marmyrycznym pałacu królewskim San Ildefonso, a obecnie w Prado (nr inw. 110-E). Te trzy rzeźby uważa za najlepsze wizerunki Aleksandra, ale znów wypada zaznaczyć, iż jest to ocena oparta w dużej mierze na subiektywnym osądzie estetycznym, a nie próbie ustalenia, który z wizerunków może być najbliższy albo oryginalnym dziełom Lizypa, albo portretom fizjonomicznym Aleksandra. Pisząc o rzeźbie statuarycznej przedstawiającej rzekomo króla, podnosi Potocki jedyny raz kwestię oryginalności, kiedy zauważa, że część posągów to złożenia nieprzystających torsów i głów – istotnym jest tu spostrzeżenie, że wiele rzeźb identyfikuje się jako Aleksandra jedynie na podstawie „podobieństwa głowy” (III, 55) – dla tego ostatniego miarą jest zgodność z opisem zachowanym u Plutarcha<sup>26</sup>, którego Potocki niemalże cytuje: „Wiemy, że Aleksander chylił nieco głowę ku lewej stronie pleców i tak go wyobrażają wizerunki jego. Ma on wzrok ku górze wzniesionym... Rzut włosów ponad czołem jedynie różni głowę Aleksandra od innych rycerzy; jest on podobnym do składu włosów Jowisza, którego on się mienił synem” (III, 55).

Podobnych argumentów używa Potocki dla uzasadnienia twierdzenia, że jedyną w całości zachowaną rzeźbą przedstawiającą Aleksandra jest tzw. *Aleksander Rondanini*, obecnie znajdujący się w zbiorach Gliptoteki Monachijskiej (nr inw. GL 298): „Głowa bowiem bez szyszaka nigdy odtrąconą od kadłuba nie była, a co jest rzadkiem, najmniejszego nie ucierpiała uszkodzenia” (III, 55). Opinia Potockiego opiera się znów jedynie na subiektywnej ocenie, tym razem odwołującej się do podobieństwa do starożytnych opisów, bez powoływania się dodatkowo na świadectwo Pliniusza<sup>27</sup>, wedle którego rzeźba ta była utożsamiana z jedną z figur grupy dłuta Eufranora, przedstawiających zwycięskich Filipa i Aleksandra po bitwie pod Cheroneą. Jak na ironię, identyfikacja tego właśnie dzieła jest obecnie podawana w wątpliwość przez badaczy<sup>28</sup>, którzy widzą w nim nadmierny klasycyzm i spokój, niezgodny z wyobrażeniem o sztuce IV w. – wydaje się, że przynajmniej część nowoczesnych argumentów przeciwko atrybucji jest zatem oparta na podobnych przesłankach, na jakie powołuje się nierzadko Potocki: lekceważeniu

<sup>25</sup> J. J. Winckelmann, *op. cit.*, s. 279.

<sup>26</sup> Plutarch, *O szczęściu albo dzielności Aleksandra*, II 2; podobnie i d e m, *Żywot Aleksandra*. 4.

<sup>27</sup> Pliniusz, *Historia naturalna*, XXXIV, 78

<sup>28</sup> Zob. na ten temat m.in.: E. von Schwarzenberg, *The Portraiture of Alexander*, [w:] *Alexandre le Grand, Image et réalité*, éd. E. Badian, D. van Berchem, Vandœuvres-Genève 1975; R. von den Hoff, *Der „Alexander Rondanini.” Mythischer Heros oder Heroischer Herrscher?*, „Münchener Jahrbuch für bildende Kunst” R. 48, 1997, S. 7-28. B. S. Ridgway pisze wręcz w osobistym tonie: „To me, the head looks remarkably vacant, cold, and classicizing, and not particularly close to that of the Belvedere Apollo, to which it has been compared” (e a d e m, *Hellenistic Sculpture I. The Styles of CA. 331-200 B.C.*, Madison 1990, p. 116).

zagadnienia różnorodności stylistycznej kopii rzymskich i subiektywnym odczuciu badacza. Co ciekawe, Potocki nie przedstawia własnego zdania na temat uważanego obecnie za najbliższe oryginałowi Lizypa popiersia znanego jako *Herma Azara*, obecnie w kolekcji Luwru (nr inw. 436), mimo że we wspomnianym komentarzu B cytuje cały *passus* z Viscontiego poświęcony temu zabytkowi.

Dobór materiału świadczy o tym, że „panowanie Aleksandra” chciał Potocki potraktować dosłownie – rozdział nie jest w zamiarze poświęcony charakterowi i dziełom epoki późnoklasycznej (brak tu uwag o największych obok Lizypa twórcach: Praksytelesie i Skopasie), ale artystom tworzącym na dworze macedońskim i podczas wschodniej wyprawy, a także dziełom, które ze względów historycznych można powiązać z dziejami Aleksandra. Założenie to nie zostało jednak zrealizowane w sposób konsekwentny: brakuje przede wszystkim omówienia twórczości rzeźbiarzy Leocharesa i Eufranora, o których niejednokrotnie wspomina Pliniusz w kontekście sztuki na dworze Filipa i Aleksandra. Potocki wielokrotnie powołuje się na *Apollina Belwederskiego*<sup>29</sup> będącego kopią rzeźby Leocharesa, uznaje go jednak za grecki oryginał, ale nie proponuje atrybucji żadnemu znanemu twórcy. Ogromna większość omawianych malarzy nie ma natomiast żadnego związku z dworem macedońskim; znaleźli oni raczej swoje miejsce w tym rozdziale na zasadzie rozbudowanej dygresji, uzupełniającej braki dzieła Winckelmanna. Fragment poświęcony malarstwu kończy się nawet retorycznym przyznaniem: „Cóżkolwiek o tym bądź, czas wrócić do wieku Aleksandra, od któregośmy nieco zboczyli, samym rzeczy porządkiem do tego pozornego wciągnięni nieładu” (III, 54).

Potocki przytacza też obfity materiał anegdotyczny dotyczący zarówno Aleksandra, jak i artystów, o których pisze. Znajdujemy tu wyjaśnienie słynnych sentencji związanych z nadwornym malarzem wielkiego Macedończyka, Apellesem (*nulla dies sine linea* czy *ne supra crepidam sutor* [III, 46-47]), opowieść o rywalizacji między nim i Protogenesem (III, 46) oraz o odstąpieniu przez Demetriusza Poliorketesą od oblężenia Rodosu, aby oszczędzić obraz Protogenesa (III, 49), a także bardziej romansowe opowiadania o Apellesie i Pankaspe (nazywanej przez Potockiego mylnie, ale w zgodzie z epoką, Kampaspe) czy też o tym, jak malarz miał upomnieć króla, iż nie zna się na sztuce. Jest również wzmianka o tzw. kalamnii Apellesa – tu Potocki oddaje sprawiedliwość Ptolemeuszowi jako władcy, który poznał się na intrydze i wynagrodził prawdziwy talent (III, 47). Historie te czerpie Potocki z dobrze znanych źródeł, ale w przypadku dwóch ostatnich anegdot można mniemać, iż również ich popularność w sztuce XVII i XVIII w. mogła mieć wpływ na ich włączenie do *Winkelmana Polskiego*.

Niezależnie jednak od niedociągnięć warsztatowych i narracyjnych rozdział ten stanowi bodaj najwcześniejszą próbę charakterystyki sztuki powstającej w kręgu mecenatu macedońskiego, wskazania powiązań między osobowością i zainteresowaniami władcy a poziomem sztuk na jego dworze (pozytywne przykłady

<sup>29</sup> Musei Vaticani, Museo Pio-Clementino, nr inw. 1015.

zarówno Aleksandra, jak i Ptolemeusza). Trudno się przy tym oprzeć wrażeniu, że Potocki, którego zainteresowania kolekcjonerskie i archeologiczne kształtowały się w środowisku związanym z dworem Stanisława Augusta Poniatowskiego, projektuje tu własne doświadczenia i wyobrażenia o mecenacie królewskim. Niemniej kilka spostrzeżeń, które autor *Winkelmana Polskiego* czyni niemalże mimochodem, wciąż zasługuje na uwagę ze względu na swoją przenikliwość.

Najciekawsze z nich dotyczy wspomnianej już wcześniej rzeźby *Aleksander Rondanini*, o którym pisze w dalszym ciągu Potocki, iż „jest wyobrażonym jak rycerze greccy, całkiem nagi”, i dalej komentuje: „Artyści, którzy sobie wybrali Aleksandra za rycerza swego, uważali historią jego jak dzieje czasów heroicznych i bogów, zwykły przedmiot wyobrażeń sztuki” (III, 55-56). Badania nad ikonografią Aleksandra mają specyficzne dzieje. Po dziewiętnastowiecznym optymizmie (trwającym *de facto* do połowy XX w.), upatrującym podobizn króla w każdej rzeźbie posiadającej w stopniu choćby minimalnym cechy pasujące do przytoczonego wyżej opisu Plutarcha, nastąpił zwrot w kierunku przeciwnym – uznane dotychczas atrybucje zostały poddane ostrej krytyce, nie zawsze do końca uzasadnionej i obiektywnej, często też badacze koncentrowali się na próbach znalezienia „portretu fizjonomicznego”, odrzucając przy tym większość rzeźb przedstawiających bóstwa lub herosów z cechami uznawanymi za charakterystyczne dla macedońskiego zdobywcy<sup>30</sup>. Z drugiej strony coraz mocniej w badaniach nad czasami i recepcją Aleksandra Wielkiego dochodzą do głosu zagadnienia związane z literacką legendą ukształtowaną w powstającym od najwcześniejszego hellenizmu *Romansie o Aleksandrze*, coraz silniejsze jest przekonanie, że przekazany nam przez starożytnych wizerunek Macedończyka jest bardzo mocno zmitologizowany<sup>31</sup>. Potocki, zwracając uwagę na heroiczną nagość przedstawienia, wysnuwa wniosek na temat tego, jak postrzegane były dzieje Aleksandra przez jego potomnych – tytułowy cytat mógłby stanowić motto nowoczesnych rozważań nad ikonografią tego wielkiego króla.



<sup>30</sup> Zob. B. S. Ridgway, *op. cit.*, p. 108-109.

<sup>31</sup> Podstawowe publikacje na ten temat w ostatnich latach to: R. Stoneman, *Alexander the Great. A Life in Legend*, New Haven–London 2008; A. Demandt, *Alexander der Grosse. Leben und Legende*, München 2009.

